

durchdringbar geworden als dies noch vor zehn Jahren der Fall war (1. Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit, Beiträge zum Tübinger Symposion 1980 [*Spätmittelalter und frühe Neuzeit*. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 13], Stuttgart 1981; 2. *Flugschriften des frühen 16. Jahrhunderts*. Microfiche Serie, 10 Lieferungen, Zug/Leiden 1978–1987; 3. *Bibliographie der Flugschriften des 16. Jahrhunderts, Teil I: Das frühe 16. Jahrhundert, Druckbeschreibungen*, 3 Bde., Tübingen 1991–1994; 4. *Flugschriften des späteren 16. Jahrhunderts*, Lieferung 1–4, Leiden 1990–1993). Auch Wolfgang Harms (*Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. I–IV, München, Tübingen 1980–1989) hat sehr dazu beigetragen, den kunsthistorischen Umgang mit Flugblättern des 16. und 17. Jahrhunderts in sinnvolle Bahnen zu lenken.

Zuletzt sei darauf hingewiesen, daß die Beschäftigung mit der von Kunze besonders hervorgehobenen bildlichen Ausstattung der Bibel durch einen von Stefan Strohm bearbeiteten Bestandskatalog der Stuttgarter Bibelsammlung außerordentlich bereichert worden ist (*Deutsche Bibeldrucke 1466–1600* [Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek, Abt. 2, Bd. 1], Stuttgart-Bad Cannstatt 1987).

In Anbetracht des Preises sind Lektüre- und Kaufempfehlung nicht unbedingt das gleiche. Lesenswert sind Kunzes Erläuterungen allemal und schon die Materialfülle allein garantiert neue Anregungen und Einsichten. Es bleibt zu hoffen, daß die Reihe, wie geplant, durch Bände zur Buchillustration im 18. und 19. Jahrhundert baldmöglichst fortgesetzt und daß der von Autor und Verlag gesetzte Standard beibehalten werden kann.

Lothar Schmitt

BARBARA PAUL

Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich

Berliner Schriften zur Kunst, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Band 4. Mainz, Verlag Philipp von Zabern 1993. 481 Seiten mit 200 Schwarzweißabbildungen und 16 Farbtafeln

Als der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe, der Wortführer und vehemente Verfechter der modernen französischen Kunst in Deutschland, im Jahre 1933 das sogenannte Treuegelöbnis der Reichskulturkammer unterschreiben sollte, sagte er, das könne er unmöglich tun, die Grenze sei erreicht; da halte er es lieber mit dem Ausspruch Anselm Feuerbachs: »Deutschland kann mich – soweit die deutsche Zunge reicht.« Die Grenze, die Meier-Graefe meinte, war tatsächlich in der Zeit der Hitlerdiktatur erreicht. Die nationale Weihe

der deutschen Kunst, die nach der Reichsgründung 1871 mehr und mehr betrieben wurde, fand hier ihren tragischen Ausklang. Die Rezeption bedeutender deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts – Feuerbach, Böcklin, Spitzweg, Thoma u. a. – stand im Zeichen einer nationalen Vereinnahmung. Schon vor der Jahrhundertwende herrschte im deutschen Kaiserreich ein regressives und antiliberales Klima. Die Vertreter der offiziellen Malerei, wie Anton von Werner in Berlin, bildeten eine patriotische Phalanx gegen die aufkeimenden

Strömungen der Moderne. Im Jahre 1892 hatte der Tumult um die frühzeitige Schließung der Munch-Ausstellung im Verein Berliner Künstler einen Skandal ausgelöst, der zur Gründung der Berliner Secession führte. Meier-Graefe war ein Freigeist, der mit provokanten Formulierungen auf die rückschrittliche Atmosphäre im deutschen Kaiserreich reagierte. In seiner 1903 erschienenen *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* legte er einen neuen Wertkanon für die europäische Kunst fest. Er entwickelte eine Ästhetik, in der er, wie Emil Waldmann einmal begeistert feststellte, die französische Kunstgeschichte vom Impressionismus nach rückwärts aufrollte. Nur wenig später, im Jahre 1905, erklärte Meier-Graefe mit seiner Kampfschrift *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einbeiten* den vom deutschen Bürgertum nun hoch angesehenen Maler zum »Nichtkünstler«. Der »Fall Böcklin« war für ihn der »Fall Deutschland«, Böcklin sei nicht denkbar ohne den Alkoholdunst deutscher Kommerzstimmung. So hat Meier-Graefe die Reorganisation der Nationalgalerie durch ihren Direktor Hugo von Tschudi positiv aufgenommen; er meinte, es entstehe hier endlich »eine anständige, moderne Galerie«, dem aber pointiert hinzugefügt, es fehlten dann nur noch die passenden Menschen (Paul, S. 100).

Hugo von Tschudis Amtszeit in der Nationalgalerie (1896–1909) wurde bis heute in der Literatur einhellig als Glücksfall für deren Sammlung betrachtet. Erhielt sie doch durch seine kluge Ankaufspolitik und die Erwerbung ausländischer Kunst, namentlich der Werke des französischen Impressionismus, den Rang einer europäischen Sammlung. Als Tschudi die Nachfolge von Max Jordan 1896 antrat, lag die Begründung der »National-Galerie« 35 Jahre, ihre Eröffnung gut 20 Jahre zurück. Die stolze Architektur, ein korinthischer Museumstempel mit rings umgebenden Säulenhallen, läßt auch heute noch keinen Zweifel aufkommen, daß es sich um

eine Weihstätte deutscher Kunst handeln sollte, auf deren politische Bedeutung die Friesinschrift unter dem Giebfeld »Der Deutschen Kunst 1871« hinweist.

Der Kern der Sammlung der Nationalgalerie bestand zunächst aus 262 hauptsächlich deutschen und belgischen Kunstwerken, die der in Berlin lebende Kaufmann Johann Heinrich Wilhelm Wagener dem Prinzen Wilhelm per Vermächtnis mit der Auflage vermachte, die Werke nicht nur der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, sondern damit eine nationale Galerie zu begründen und fortzuführen. Daher mußte es zu Konflikten kommen, als Tschudi bereits im ersten Jahr seiner Amtszeit Werke von Manet, Monet, Degas, Rodin und Meunier kaufte und in einer Sonderausstellung zeigte. Für nationalistisch eingestellte Bürger, akademische Künstler und Wilhelm II. war das Haus ein Repräsentations- und Prestigeobjekt, in dem Bilder aus Frankreich, dem »Erzfeind Deutschlands«, nichts zu suchen hatten. Dagegen stand ein kunsthistorischer und ästhetischer Standpunkt, wie ihn Tschudi oder Meier-Graefe vertraten, der keine Ländergrenzen kannte, sondern nur gute oder schlechte Kunst. Bedeutend ist, daß sich Tschudi schon frühzeitig, nämlich seit 1880 und verstärkt seit Mitte der 1890er Jahre, mit der Kunsttheorie Conrad Fiedlers und Adolf von Hildebrands auseinandersetzte (was auch Meier-Graefe unterstellt werden darf. Vgl. hierzu Udo Kultermann, *Kunst und Wirklichkeit*, München 1991, S. 111–128). Fiedler wird allgemein als theoretische Parallele zur künstlerischen Gestaltautonomie Cézannes, van Goghs, Gauguins und Seurats betrachtet.

Vor diesem kulturpolitischen und theoretischen Hintergrund entfaltet Barbara Paul in ihrer Untersuchung ein Bild von der Tätigkeit und Persönlichkeit Hugo von Tschudis, das in vielfacher Hinsicht neu ist. In der jüngsten Kunstwissenschaft wird der Begriff von der Moderne nicht mehr nur eindimensional aus jener mit dem französischen Impressionismus

sichtbar eingeleiteten Autonomie des Kunstwerks erklärt. Die Befreiung vom Dogma des Avantgardismus hat den Blick frei gemacht für gleichzeitige Strömungen der Kunst, die durch ihre starke Traditionsbindung bislang rückschrittlich erschienen, nun aber durchaus mit dem gewandelten Begriff von der Moderne konsistent sind. Das gilt insbesondere für das Fortleben idealistischer Tendenzen in der Malerei, die im Zusammenhang mit dem das 20. Jahrhundert bestimmenden Gegensatz von Abstraktion und Figuration diskutiert werden. Entsprechend interpretiert Barbara Paul Tschudi nicht mehr allein als »Propagator moderner französischer Kunst« (S. 15), sondern deckt zugleich die Ausgrenzung naturalistischer oder symbolistischer Kunst auf, die heute keineswegs mehr als zu verpönde Mimesis oder sentimentale Seelenmalerei betrachtet werden. Zudem hat Tschudi, wie Paul überzeugend darstellt, den Impressionismus nicht in seiner Vielschichtigkeit erkannt. Zwar folgte er im wesentlichen der Einschätzung des Impressionismus durch die französische Kunstkritik der 1860er und 1870er Jahre, insbesondere dessen Wertschätzung durch Emile Zola, doch nur insofern, als darin die Subjektivität des Künstlers und die rein malerischen Qualitäten des Kunstwerks betont werden. Dagegen zeigte Tschudi kaum Interesse für die malerische Darstellung der *vie moderne*, die auch Teil der impressionistischen Malerei war und ihre Reduktion auf das bloße Paradigma des *l'art pour l'art* relativiert. Danach ist unvollstellbar, daß Tschudi etwa heute so berühmte Gemälde wie Gustave Caillebottes »Die Parkett-hobler« (1875, Paris, Musée d'Orsay) oder Edouard Manets »Bar in den Folies-Bergère« (1881/82, London, Courtauld Institute Galleries) für die Nationalgalerie gekauft hätte. Die »Hochkonjunktur« von Landschaft und Stilleben (S. 179) war eben auch Reaktion auf die lange Zeit gültige Gattungshierarchie im 19. Jahrhundert. Landschaft und Stilleben sind diejenigen

Gattungen, die die geringste Tendenz zum Narrativen, Inhaltlichen aufwiesen.

Daß sich ein Museumsman wie Tschudi, dem »schweizerische Starrköpfigkeit« (P.O. Rave) nachgesagt wurde, nicht langfristig mit seinen damals sicher als umstürzlerisch empfundenen Ideen gegenüber der kaiserlichen Kunstpolitik durchzusetzen vermochte, liegt auf der Hand. Um so erfreulicher ist, daß Paul erstmals den Hergang der sogenannten Tschudi-Affäre 1908/9 mit Hilfe aller verfügbaren Quellen detailliert rekonstruiert hat. Die Affäre um die Ankaufsgeschichte von rund siebzig Bildern aus der Schule von Barbizon im Frühjahr 1908 war für Wilhelm II. billiger Anlaß, den ungeliebten Museumsman loszuwerden, was dann nach einigem Hin und Her auch gelang. Tschudi folgte im Jahre 1909 einer Berufung zum Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach München, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1911 bemüht war, Alte und Neue Pinakothek nach zeitgemäßen museologischen Gesichtspunkten umzugestalten. Hugo von Tschudi, aber auch seinem diplomatisch wendigeren Nachfolger in Berlin, Ludwig Justi, dürfte zu verdanken sein, daß die Nationalgalerie trotz der Restaurationsbestrebungen des Kaisers nicht zu einem Walhalla, zu einer preußischen Schädelstätte, sondern zu einem Ort »des 'reinen Sehens'«, zu einem »Museum 'moderner' Kunst« (S. 276) verwandelt wurde.

Die Vorzüge der Paulschen Untersuchung liegen in der präzisen Auswertung eines schier atemberaubend umfangreichen Quellen- und Archivmaterials. Besonders spiegelt sich das im Anhang zu Tschudis Museumsarbeit (S. 347–413) wider, mit dem der Leser am Schluß Tschudis Auffassung von der Moderne anschaulich Revue passieren lassen kann. Das Buch zielt auf einen ausschließlich wissenschaftlichen Leserkreis, so daß die bisweilen durchscheinende akademische Gelehrsamkeit hier nicht kritisiert werden kann. Es trumpft nicht durch stilistische Brillanz auf, sondern bietet unpräntiös eine spannende Lektüre,

wie sie eben manchmal nur durch die reine Tatsachenschilderung entstehen kann. Dadurch öffnet sich am Beispiel einer einzelnen Persönlichkeit eine Epoche des Umbruchs: Der Bogen spannt sich vom Kulturchauvinismus Julius Langbehns um 1890 bis zu Tschudis Verhältnis zu Wassily Kandinsky und Franz Marc um 1910. Dabei allerdings hätte man sich, besonders im Schlußkapitel, mehr als nur den allgemeinen und zweifellos immer angebrachten Hinweis auf das von der eigenen Zeit abhängige Erkenntnisinteresse des Kunstwissenschaftlers (S. 344) gewünscht. Denn das von Paul mit bewundernswertem Fleiß bearbeitete Thema gewinnt eine überraschende Aktualität. Festzustellen ist nämlich, daß autonome Kunst, Abstraktion und Expressionismus nicht allein paradigmatisch für das 20. Jahrhundert wurden, sondern daß sich seitdem ein Streit und »Kampf um die Moderne« durch das ganze Jahrhundert in Deutschland zieht. Tschudi und Meier-Graefe dürfen als wichtige »Propagandisten« einer internationalen Kunst betrachtet werden, aber auch – das hat Paul gezeigt – als »Ausgrenzer« einer anderen Moderne. Das ließ sich vor Augen führen mit Meier-Graefes »Fall Böcklin«. Nach dem Zweiten Weltkrieg entbrannte ein ähnlicher Streit zwischen Will Grohmann, dem mächtigen Fürsprecher der abstrakten Kunst, und Karl Hofer. Hofer war dem Idealismus der späten Deutsch-Römer verpflichtet und ein »zur schönen Gestalt hindrängender Klassiker« (Leopold Ziegler), der auf den Vorwurf einer »Haßpsychose« gegen zeitgenössische Kunst mit einer Kampfschrift reagierte, die im Titel schon programmatisch gegen Kandinsky ausgerichtet war: *Über das Gesetzliche in der bildenden Kunst*. In den 1980er Jahren wiederum warf der Amerikaner Donald Judd, Vertreter der minimalen, Anselm Kiefer vor, seine Werke seien reaktionär, nationalistisch und kitschig. Auch hierzulande schürte Kiefer die Emotionen, als er in seiner Walhalla für »Deutschlands Geisteshelden« kurzerhand C. D. Friedrich,

Böcklin und Joseph Beuys zu Heroen der Kunst erklärte und damit einen »Fall Kiefer« heraufbeschwor. Die Kritiker interessierte kaum, daß sich Kiefers Hochachtung nicht auf diese Künstler beschränkte, sondern Marcel Duchamp, Jackson Pollock und Andy Warhol einschloß. Die zeitgenössische deutsche Kunst hatte sich bereits von einem dogmatischen Begriff der Moderne entfernt, während deren Kritiker unausgesprochen an der Vorstellung festhielten, als »Ahnherren« der Kunst des 20. Jahrhunderts dürften ausschließlich Kandinsky, Duchamp und ihnen verwandte Künstler auftreten.

Wer heute die beiden neugeordneten Nationalgalerien in Berlin besucht, wird sich bewußt, daß es die eine moderne, die eine fortschrittliche, die eine idealistische, die eine abstrakte und die eine figurative Kunst als einzig ästhetisch-normative Kraft nie gegeben hat, sondern immer nur Formen der Kunst und deren unterschiedliche Aneignung durch verschiedene Generationen. Wer durch die Räume der Alten Nationalgalerie geht, wird erkennen, daß ein »Museum der Moderne« nicht nur ein Ort des »reinen Sehens« sein kann, sondern auch der Präsentation ihrer Widersprüche verpflichtet ist. In einem Raum steht man dort genau zwischen Adolph Menzels »Eisenwalzwerk«, das zur Ikone des sozialistischen Realismus in der DDR wurde, und Anton von Werners »Etappenquartier«, einem Hauptwerk des wilhelminischen Patriotismus; das eine galt als wahrhaftig, das andere als verlogen. Geht man durch die Räume der Neuen Nationalgalerie, steht man am Ende seines Rundgangs genau zwischen einem abstrakten Bild Werner Knaapps, zwei Arbeiten von Wolf Vostell und fünf Entwürfen des DDR-Künstlers Werner Tübke für sein monumentales Panorama der »Frühbürgerlichen Revolution in Deutschland«. Westkunst – Ostkunst; das eine galt hier als autonome, wahrhaftige Kunst, drüben als zur Ware verkommen, das andere galt hier als Propaganda, drüben sollte es das

Bewußtsein für die Geschichtslosigkeit des Westens schärfen. Das ist der »Fall Deutschland«, dessen Problematik nicht in der Kunst, sondern in »der Geschichte ihrer Aneignung durch die Deutschen« (Hans Belting) liegt.

Barbara Pauls Buch wird zur Pflichtlektüre des auf diesen Zeitraum spezialisierten Wis-

senschaftlers gehören; insbesondere dem heutigen Museumsmann wird sich die Frage stellen, ob angesichts der Krise der Kunstmuseen, die vor allem mit »Defiziten an Humanität« (Börsch-Supan) in Verbindung gebracht wird, Charaktere wie Tschudi überhaupt noch denkbar sind.

Daniel Kupper

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Die Kunst der USA. Große Epochen der Weltkunst, Ars antiqua, Ser. 5. Vorwort von Michel Butor, Beiträge von Jennifer Martin, Claude Massu, Sarah Nichols, Alexandra Parigoris, Denys Riout und David Travis. (Original-Ausgabe Editions Citadelles & Mazenod 1992). Freiburg u. a., Herder 1993. 651 S., 728 teils farbige Abb., DM 390.-.

Unsere Kunstdenkmäler. 44. Jg., 1993, H. 3. Beiträge zum Bildthema „Weltgericht“ von Bernhard Furrer, Laurent Golay, Regine Körkel-Hinkfoth, Susan Marti, Vera Segre Rutz, Alfred A. Schmid, Marèse Sennhauser-Girard und Franz-Josef Sladeczek sowie Marguerite Menz-Vonder Mühl, Die Elfenbeintafeln des Tuotilo in St. Gallen. 432 S., sw-Abb.

Christian Landenberger (1862-1927), Zeichnungen. Mit einem Beitrag von Anne Peters. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Albstadt 1993. 174 S., zahlreiche, meist sw Abb.

Landesmuseum Joanneum Graz, Jahresbericht 1992. Neue Folge 22. Beiträge von Karl Adlbauer, Ditmar Baloch, Eugen Bregant, Odo Burböck, Detlef Ernet, Gabriele Gemeiner-Hübel, Stefan Groh, Ulrike Hausl-Hofstätter, Barbara Kaiser, Rainer Karl, Diether Kramer, Helmut Melzer, Wolfgang Otte, Armgard Schiffer-Ekhardt und Leopold Toifl. Graz, Steiermärk. Landesmuseum Joanneum 1993. 287 S., ca. 100 sw- und Farb-Abb. und Figuren.

Carl Larsson: Anderer Leute Kinder. 32 Malereien mit Text von Carl Larsson (nach der Originalausgabe, Andras Barn, Stockholm 1913). Königstein, Langewiesche Nachf. 1993. 85 S. mit meist farbigen Abb., DM 29.80.

Lebenswelten — Alltagsbilder. Beiträge von Hannes Eitzlstorfer, Gerald Heidegger, Bernhard Prokisch, Klaus Albrecht Schröder und Lorhar Schultes. Ausst.-Kat. Schlossmuseum Linz 1993. 279 S., zahlreiche sw- und Farb-Abb.

Pierre Lelièvre: *Vivant Denon. Homme des lumières, 'Ministre des Arts' de Napoléon.* Paris, Picard 1993. 268 S., 102 meist sw Abb., F 330.-.

Cecilia Lengfeld: *Der Maler des glücklichen Heims. Zur Rezeption Carl Larssons im wilhelminischen Deutschland.* Skandinavische Arbeiten Bd. 14. Heidelberg, Universitäts-

verlag C. Winter 1993. 140 S., zahlreiche, meist sw Abb., DM 50.-.

A. M. Leskov/H. Müller-Beck (Hg.): *Arktische Waljäger vor 3000 Jahren. Unbekannte sibirische Kunst.* Beiträge von V. P. Alekseev †, T. I. Alekseeva, S. A. Arutjunov, H.-G. Bandi, M. M. Bronstein, V. N. Fedosova, M. V. Koslovskaja und H. Müller-Beck. Ausst.-Kat. Deutsches Jagd- und Fischereimuseum München 1993. Mainz, von Hase & Koehler 1993. 208 S., zahlreiche sw- und Farb-Abb., DM 48.-.

Das Licht des Nordens. Skandinavische und norddeutsche Malerei zwischen 1870 und 1920. Beiträge von Charlotte Christensen, Axel Fuß, Torkild Hinrichsen, Gerhard Kaufmann und Ulrich Pietsch. Ausst.-Kat. Altonaer Museum in Hamburg 1993. 175 S., 99 meist farbige Abb.

Christine Lilyquist/Robert H. Brill: *Studies in Early Egyptian Glass.* Weitere Beiträge von R. J. Koestler, H. Shirahata, R. D. Vocke, Jr. und M. T. Wypyski. New York, Metropolitan Museum 1993. 80 S., ca. 60 meist sw Abb. und Figuren, \$ 7.-.

Lübeck Altstadt Weltkulturerbe. Ansprüche an ein Denkmal. Beiträge von Hans Jochen Arndt, Michael Boutellier, Hans Caspary, Günter P. Fehring, Björn R. Kommer, Colin de Lage, Gert Thomas Mader, Georg Mörsch, Manfred Sack und Horst H. Siewert. Denkmalpflege in Lübeck 1. Lübeck, Coleman 1993. 110 S., 30 sw-Abb., DM 26.80.

Magicians of Light. Photographs from the Collection of the National Gallery of Canada. Hg. von James Borcoman. Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa 1993. 295 S., zahlreiche sw-Abb., \$ 40.25/£ 27.95.

Susanne Muel: Immune for Life. Installationen und Zeichnungen. Mit Beiträgen von Charlotta Kotik, Sibylle Maus und Brigitte Reinhardt. Ausst.-Kat. Ulmer Museum 1993. 95 S., zahlreiche sw- und Farb-Abb.

Robert Munroe: *Sienesse Renaissance Tomb Monuments.* Memoirs of the American Philosophical Society, vol. 205, Philadelphia 1993. 180 S., 60 sw-Abb., \$ 25.-.

Mythologie der Aufklärung — Geheimlehren der Moderne. Jahresring 40, Jahrbuch für moderne Kunst. Hg. im Auftrag des Kulturkreises der deutschen